

[DOI: 10.36817/km.2020.2.8](https://doi.org/10.36817/km.2020.2.8)

FILMEK ÉS IDEOLÓGIÁK TALÁLKOZÁSÁRÓL: AZ 1990-ES ÉVEK INDIÁJA

About Movies and Politics: India in the 1990s

Fejes-Jancsó Dorottya¹

Absztrakt: Tanulmányomban a bollywoodi filmipar 1990-es éveivel foglalkozom, a fókuszban pedig a filmek és a politikai ideológiák találkozása áll kétféle aspektusból. Az egyik az, hogy milyen út vezetett el addig, hogy a hindu nacionalista szerveződések, kiváltképp a Bharatiya Janata Párt képesek voltak arra, hogy egy deklaráltan szekuláris országban vallási alapú ideológiák ivódjanak be a művészetekbe és tudják alakítani a populáris filmipart. Másrészt pedig kifejezetten a filmekre koncentrálni mutatom be, hogyan is artikulálódnak ezek az ideológiai törekvések (családi értékek, identitáskérdés, tradíció és vallásosság) Bollywood esetében.

Kulcsszavak: India, Bollywood, film, kultúra, propaganda

Abstract: In my paper, I focused on the film of the 1990s Bombay cinema, especially I would like to show the political and ideological aspects which were articulated through the movies. First I will examine the background of the Hindu nationalist parties to clarify how they were able to propagandize religious nationalism in a declared secular state. I will concentrate on the Bharatiya Janata Party because they were in the epicenter of these movements and influenced the film industry. On the other hand, I will focus directly on the movies researching how these ideological aspirations like family values, Indianness and religion are represented in popular Bombay cinema.

¹ Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Filozófiatudományi Doktori Iskola, Film-, Média- és Kultúraelmélet doktori program (tanulmányok kezdete: 2020). E-mail: jorkajancso@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6506-1619>

A szerző további munkásságát lásd a Magyar Tudományos Művek Tára oldalán: <https://m2.mtmt.hu/gui2/?type=authors&mode=browse&sel=authors10074798>

Keywords: India, Bollywood, movies, culture, propaganda

BEVEZETÉS

Jelen tanulmányban India legnagyobb, populáris hindi nyelvű filmiparának egy olyan a korszakát helyeztem a középpontba, amely során a „leginkább bollywoodos” filmek készültek el, tehát az 1990-es éveket. Mit takar a „bollywoodos” jelző? A nyugati közönség számára² ez a kifejezés a rendkívül hosszú filmeket jelenti, amelyekben a színészek játéka végtelenül teátrális, a díszletek giccsesek, a filmek története „ugyanaz” és telítve vannak néhol teljesen indokolatlanul a történetbe ékelt zenés-táncos jelenetekkel. Ezek a tulajdonságok 1980-as évek vége és a 2000-es évek első fele között készült filmekben igazán kiemelkedőek, hiszen valóban készültek olyan filmek, amelyek megközelítik a három és fél órás játékidőt, emellett pedig akár 7-8 perces daljeleneteket tartalmaznak. Ugyanakkor nem szabad elfelejteni, hogy ugyanúgy, mint bármely más művészeti ágban nemzetközi szintén is, mindig vannak okai annak, hogy az adott kulturális termékek strukturális, tartalmi és funkcionális szempontból hogyan jönnek létre vagy alakulnak át. Ez az 1990-es évek bollywoodi filmjeire is abszolút igaz: összetett politikai, ideológiai, kulturális és intézményi előzmények fedezhetőek fel, amelyek közvetlen hatást gyakoroltak a populáris filmiparra.

Mindez azért válik rendkívül izgalmassá, mert az 1990-es évek politikája és mozija egészen hasonló kapcsolatban állnak egymással, mint napjainkban. Emiatt pedig azt gondolom, hogy az 1990-es évek stratégiájának és filmes mintáinak vizsgálatával könnyebben megérthetővé vagy kiszámíthatóbbá válik az, ami a mai bollywoodi mozi átalakulásain is tükröződik. A jelenlegi politikai helyzet és a 2019 tavaszán lezajlott választások Indiában szemmel láthatóan komoly változásokat és folyamatokat indítottak el a filmiparban is. A kampányidőszak alatt sorra jelentek meg olyan filmek, amelyeknek célja a közvélemény formálása volt,³ így politikai életrajzi filmek és portréfilmek születését láthattuk, mint a *The Accidental Prime Minister*, (Vijay Ratnakar Gutte, 2019) vagy a *PM Narendra*

² Ez a kérdés a magyar média- és sajtótermékekben is gyakran felmerül, egy 2014-es *Index*-cikkből például a következő olvasható: „egy európai néző nehezen tud mit kezdeni egy olyan filmmel, amiben nincs logikus történetvezetés, látszólag ok nélkül dalolgatnak és táncolnak, és mellesleg gyors egymásutánban történik 15-20 isteni varázslat és csoda”.

Forrás: KALAS-THÜRINGER, 2014.

³ CHOWDHURY, 2019.

Modi (Omunk Kumar, 2019), amely a 2019-ben a *Bharatiya Janata Party*⁴ (BJP – jelentése: Indiai Néppárt) színeiben újráválasztott miniszterelnök, Narendra Modi életéről és pályájáról szól.⁵ Figyelembe véve, hogy a BJP volt az a párt, amely az 1990-es évekbeli aktivizálódásával és ideológiai állásfoglalásaival meghatározta India kulturális és társadalmi berendezkedését,⁶ mindenképpen relevánsnak tartom megvizsgálni „a kezdeteket”, a hindu nacionalizmust hirdető BJP első hatalomra jutásának (és előzményeinek) történéseit és hatásait a populáris filmiparra. Ezzel kapcsolatban több kérdés is felmerül, amelyekre szeretnék válaszokat keresni a dolgozatban, így például mindenképpen érdekes jelenség, hogy bár India egy deklaráltan szekuláris ország, mégis ennyire erősen jelen van a politikai színtereken is a vallás kérdése.⁷ Emellett pedig érdemes megemlíteni, hogy annak ellenére, hogy az indiai filmipar alapvetően nem állami finanszírozási rendszerben működik,⁸ hogyan lehet az államnak ilyen erős befolyása arra, hogy saját ideológiáit hirdethesse a filmek által?

Maga a központi téma tehát az 1990-es évek filmiparának háttereként szolgáló kulturális, politikai és társadalmi kontextus áttekintése, hogy átfogó képet kapjunk az indiai állam és a bollywoodi filmgyártás kapcsolatáról 1988-2004 között, amely a BJP felvirágzásától az első megnyert ciklusának végéig terjedő időszak.

I. A HINDU NACIONALIZMUS ÉS A HINDUTVA IDEOLÓGIA

Ahhoz, hogy a későbbiekben érthetővé váljanak az 1990-es évekbeli bollywoodi filmipart érintő változások, feltétlenül szükségesnek tartom, hogy egy rövid áttekintés keretein belül számot adjak a korabeli politikai és ideológiai folyamatokról, amelyek megalapozták és később rögzítették a populáris kultúra funkcióit, formáit és az államhoz fűződő viszonyát.

⁴ A *devanagari* betűkészletet használó hindi eredetű nevek és kifejezések átírását a dolgozat során minden esetben az angol átírás szerint fogom használni, abból az egyszerű okból kifolyólag, hogy mind a filmek címe, mind pedig az idegennyelvű szakirodalom ezt az átírást használja.

⁵ CHOWDHURY, 2019.

⁶ CHOWDHURY, 2019.

⁷ REED, 2007. 327.o.

⁸ Indiában a filmkészítés ipari ágazatként való felfogása és kormány általi elfogadása csak az 1998-9-es évtől történt meg, ezért a filmgyártás finanszírozása decentralizált formában, különböző vállalkozók és művészek heterogén testületeiből állt össze. Forrás: SRINIVAS, 2002. 155.o.

Elsősorban szeretnék a nacionalizmus és a szekularitás fogalmaival foglalkozni India kontextusában. Annak ellenére, hogy India egy deklaráltan szekuláris állam, mégis nehéz szemet hunyni a politikai mozgások és a vallásosság közötti összefüggések felett. Purushottama Bilimoria alapján az, hogy a muszlim vallás jelen van Indiában annak ellenére, hogy India és Pakisztán 1947-ben kettévált, gyakorlatilag az indiai nemzet „bukásának” a szimbóluma, sőt, ez az egyik kiváltó oka annak, hogy az indiai nacionalizmusról szóló diskurzusokban továbbra is kérdés, hogy maga a nacionalizmus a „szekularizmust” jelenti-e vagy a „hinduságot”.⁹ Indiában három nézőpont különböztethető meg a szekularitás fogalmával kapcsolatban: a Gandhi-féle, a Nehru-féle és a többségelvű. Gandhi a vallást magánügyként kezelte, és fő álláspontja volt, hogy egy államban minden vallásra egyenrangúként kell tekinteni. Nehru ezzel szemben a vallást elavultnak és dogmatikusnak látta, az ő szemében a modern állam alappillérei a tudomány, az értelem és a szocialista ideológia voltak.¹⁰ A többségelvűség „a leginkább érthető politikai idióma, amelyben a szekularizmus a hindu többség nacionalizmusának van alárendelve”.¹¹ A nacionalizmus pedig természetes jelenség minden homogén államnál, azért, hogy a gyökerekhez visszanyúlva lehessen egységet kovácsolni a lakosságból (akár manipulatív eszközökkel is). Ugyanakkor, mivel Indiát homogén államnak tekinteni több szempontból is problémás, felmerül a kérdés, hogy hol is keresendőek a „gyökerek”. A hindu nacionalizmus feltörekvése azért érdekes, mert igen későn jutott el abba a stádiumba, amikor már politikailag jelentőssé vált, ergo, amikor már sem a gyarmati uralom, sem az alapvetően szekularista kommunalizmus nem tudta marginális helyzetbe szorítani. Ezért használja Bilimoria a „pszeudo-szekularizmus” kifejezését az Indiában uralkodó viszonyokra, utalva arra, hogy a hindu nacionalizmus „mintha kifordítva hordaná a szekularizmus kabátját”.¹²

Az India nemzeti identitásával kapcsolatos diskurzusokban mindig felmerült a hindu nacionalizmus mint koncepció, ugyanakkor ez nem élvezett kiemelt figyelmet egészen addig, amíg a politikai környezet meg nem változott. A nemzet újjáépítésének érdekében ez a mozgalom jelentette az intézményi és ideológiai alternatívát a korábbi politikai rendszerekkel

⁹ BILIMORIA, 2006. 1.o.

¹⁰ BANERJEE, 1998. 910.o.

¹¹ UPADHAYA, 1992. 816.o.

¹² BILIMORIA, 2006. 2.o.

szemben.¹³ A XIX. század közepe óta „hindutva” néven ismertté vált doktrína teljesítette az etnikai nacionalizmus kritériumait. Mottója: „Hindu, Hindi, Hindustan” megtestesítette a vallás, a nyelv és az indiaiság egységét, sok más európai nacionalizmushoz hasonlóan, amelyek vallási identitáson, közös nyelven vagy akár faji érzésen alapulnak.¹⁴ Idővel tehát a hinduizmus és a hindu nacionalizmus ideológiája váltak az indiai nemzeti identitás alapjává, (eredetileg) a brit, a szovjet és végül az amerikai befolyásoltsággal szemben.¹⁵ Ugyanakkor ez több problémát is felvet, amelyek mind a szubkontinens kulturális, nyelvi és vallási diverzitásával vannak összefüggésben. Egyrészt nyelvi okokból problémás, hiszen a hindi csupán egy a számtalan Indiában beszélt nyelv közül; másrészt amennyiben elfogadjuk azt a következtetést, hogy a „Hindustan” kifejezés azt foglalja magában, hogy a „hinduk lakta ország”,¹⁶ felmerül a kérdés, hogy azonosíthatjuk-e egy vallás követőit egy teljes nemzettel? Vinayak Damodar Savarkar, akit az intézményesült hindu nacionalista ideológiák szülőatyjának tartanak ezt a következőképp magyarázta: „Az az ember hindu, aki ezt a földet tartja... az Industól a Tengerekig szülőföldjének és szent földjének.”¹⁷ Ez a definíció egyértelműen kizárja tehát a keresztény, zsidó, párszi és muszlim és egyéb vallású embereket, mivel India számukra nem tekinthető „szent földnek”. Végül a hindu nacionalisták ellenségévé a muzulmánok váltak részben a nagy számuk miatt, részben pedig az 1947-es szétválás utóhatásai miatt, amely során India és Pakisztán viszonya elmérgesedett.

A hindu nacionalista mozgalmak, szervezetek és pártok történeti áttekintését Christophe Jaffrelot nyomán szeretném bemutatni, azokra a részletekre koncentrálva, amelyek fordulópontokat jelentettek a mozgalmak szervezeti és ideológiai szemléletváltásaiban, és elvezettek az 1920-as évektől az 1990-es évek politikai berendezkedéséig. A hindu nacionalizmus mozgalmiságának történetében az egyik legfontosabb szerveződés, a *Rashtriya Swayamsevak Sangh* (RSS – jelentése: Nemzeti Önkéntes Hadtest) 1925-ben alakult, nem sokkal az első indiai kommunista párt létrejötte előtt. Valójában a hindu nacionalizmus párhuzamosan volt jelen a Kongresszusi

¹³ VARSHNEY, 1993. 227-228.o.

¹⁴ JAFFRELOT, 2007. 5.o.

¹⁵ BASU, 2017. 107.o.

¹⁶ A Hindustan elnevezés szó szerinti fordításban jelenti a hinduk országát, de tágabb értelemben történetileg ezt gyakran Indiával vagy magával az indiai szubkontinenssel azonosították, ebben az értelemben pedig minden ott lakó nép hazáját foglalja magában.

¹⁷ SAVARKAR, 1989. 110.o.

Párt uralkodó hagyományával, amelyet Mahatma Gandhi hirdetett az 1920-as években. Ezután egy kvázi alternatív politikai kultúra fejlődött ki Indiában nemcsak azért, mert elutasította az erőszakmentességet mint legitim és hatékony eljárásmodot a britek ellen, hanem azért is, mert elutasította az indiai nemzet Gandhi-féle koncepcióját. Gandhi úgy tekintett az indiai nemzetre, mint különböző vallási közösségek harmonikus együttélésére, ahol mindenki egyenlő alapokról indul. Gandhi elismerte a vallási identitást a közszférában, amellet, hogy a nemzetet számtalan különböző közösség összeolvadásának tekintette. A hindu nacionalizmus elutasította a nacionalizmus univerzális értelmezését, ezzel szemben azt a nézetet vallották, miszerint India nemzeti identitását a hinduizmus foglalja össze, amely az uralkodó hitvallás (brit népszámlálás szerint a népesség kb. 70%-át jelentette), ez pedig felhatalmazást adott arra, hogy az indiai kultúrát a hindu kultúrával azonosítsák.¹⁸

Bár az RSS tekinthető az első olyan mozgalomnak, akik szervezetteren közvetítették a hindu nacionalizmus ideológiáját, nyomukban több párt is csatlakozott a politikai aktivizmushoz, mint például a *Jana Sangh* (jelentése: Néppárt), amely 1951-1977 között tevékenykedett. A Jana Sangh két stratégia között ingott: egyszer egy mérsékelt patrióta pártként definiálta magát a nemzeti egység nevében, mint a szegények és kisvállalkozók védelmezője, populista vonulatot kiépítve. A másik, egy harciasabb irány volt a „hinduság” agresszív fellépésére alapozva, amelynek szimbólumává vált a hindi nyelv nemzeti nyelv szintjére való emelése¹⁹ és a tehenek védelméért indított kampány (tehenek levágásának tilalma), mivel a tehen a hinduk számára szent állat, a muszlimok számára viszont nem. 1980-ban a korábbi Jana Sangh vezetői egy új pártot alapítottak Bharatiya Janata Party (Indiai Néppárt) néven, maradva hűen az ideológiákhoz, viszont már egyértelműen a mérsékeltbb stratégiát követve annak érdekében, hogy az indiai pártrendszerben elfogadottabbá válhassanak és szövetségesekre találhassanak. Éppen ezért a távolság az RSS és a BJP között idővel egyre nagyobbá vált, mivel az RSS az általa 1964-ben létrehozott *Vishva Hindu Parishaddal* (VHP – jelentése: Hinduk Világtanácsa) együttműködve

¹⁸ JAFFRELOT, 2007. 4-5.o.

¹⁹ A nemzeti nyelv kérdése Indiában igen összetett probléma és még a mai napig nem született végleges döntés az elmúlt évtizedek vitáiból fakadóan. Voltak ugyan törekvések a 20. században, hogy a hindi legyen a hivatalos nyelv, ugyanakkor a nem hindi anyanyelvű államok sorra szavaztak az előterjesztések ellen. (DUA, 1993, 306.o.) Ma ez a kérdés leginkább annak függvénye, ki mit fogad el. (DUTTA, 2019.)

radikálisabban kívánták folytatni az etno-vallásos politikai aktivizmust, amelynek kicsúcsosodása az *Ayodhya-mozgalom*²⁰ lett az 1980-as évek közepén. Bár a BJP ekkor már törekedett a kevésbé militarista fellépésekre, ugyanakkor a Babri Mecsethez köthető tragédiákban betöltött szerepükvállalásuk és részvételük a fegyveres megmozdulásokban megkérdőjelezhetetlen.²¹

1980-tól kezdődően egészen az évtized végéig számos olyan esemény történt Indiában, amelyek előrevetítették az agresszív hindu-párti, anti-muzulmán érzelmek és értékrend kialakulását, amelyek képesek voltak egyesíteni a szavazókat a BJP mögött.²² Ennek következményeként a BJP a hindu nacionalizmust hirdetve az 1990-es években kezdte el átvenni az uralmat az indiai újságok lapjain²³ és a populáris médiában. A párt az 1988-1998 között eltelt tíz évben a legnagyobb politikai szerveződéssé nőtte ki magát, majd az 1998-as időközi választásokkal, az Indiai történelem során először egy hindu nacionalista párt vehette át a kormányzást 2004-ig.²⁴ Manifesztumaik egyértelműen hindutva törekvéseket tükröztek, mint a tehénmészárlások betiltása, a nőiség és anyaság ideája, India ősi kulturális örökségeinek megőrzése és kulturális központok létrehozása, a szanszkrit tanulmányok ösztönzése, és a hindu vallásos eposzok televíziós sugárzása a „nemzeti nyelven”.²⁵

II. POPULÁRIS KULTÚRA POLITIKAI ASPEKTUSBÓL

A populáris kultúra formálódásában szintén hatalmas szerepet töltek be a különböző politikai rendszerek, az általuk közvetített ideológiák és intézmények, így a következő bekezdésben nagy vonalakban szeretném bemutatni ezeket a nézőpontokat.

²⁰ Ayodhya egy Uttar Pradesh államban található város, amelyet a Rama hindu isten születési helyeként tartanak számon. Rama templomát azonban Babur, az első mughal hódító parancsára lerombolták és egy mecsetet építettek a helyére, ez az ún. „Babri Mecset”. 1984-ben a VHP és az RSS hívószavára tömegek indultak el, hogy visszaállítsák az eredeti templomot, amelyből hatalmas vallási konfliktusok alakultak ki, amelyek többszáz ember halálát voltak maguk után. Az események Anand Patwardhan által kerültek megfilmesítésre, a *Ram Ke Naam* című dokumentumfilmet 1992-ben mutatták be.

²¹ JAFFRELOT, 200., 19-21.o.

²² BHATT, 2001. 170.o.

²³ JAFFRELOT, 2007. 3.o.

²⁴ JAFFRELOT, 2007. 3.o.

²⁵ BHATT, 2001. 172-173.o.

Az 1940-es években a cél az indiai modernizmus kialakítása volt a modernizmus és népi hagyomány elemeinek ötvöztetésével, amelyet részben az akkori Szovjetunió szocialista realista modellje ihletett. Ezt az 1950-es években számos központosított kulturális intézmény létrehozása követte, amelyek Jawaharlal Nehru, a független India első miniszterelnökének kulturális konszolidációról alkotott vízióját voltak hivatottak alátámasztani, így a nehru politika elhozta a kultúra intézményesítését.²⁶ Az idő múlásával ugyanakkor bebizonyosodott, hogy azok a kisebb hézagok, amelyek megtalálhatóak voltak a látszólag jól, nemzetközi mintákra kialakított intézményi rendszerben, problematikusá váltak India esetében a multikulturalizmus, a többnyelvűség és a demokratikus államforma miatt. Kétségtelen viszont, hogy az állam monopóliuma a rádióban és a televízióban a Nehru-korszak egyik örökségének tekinthető, amely többek között a cenzúra intézményét is magába foglalja.²⁷ Elmondható tehát, hogy az 1950-es és 1960-as évek voltak azok, amelyek megalapozták annak a fajta populáris kultúrának az intézményi hátterét, amely nagyobb változtatások nélkül tudott fennmaradni az évszázad végéig (sőt, még ma is). A szintén ehhez az 1960-as évekhez köthető progresszív középosztálybeli mozgalmak voltak a legnagyobb támogatói az indiai populáris mozinak, kiváltképp a bollywoodi filmiparnak, amely nemcsak, hogy marginalizálta a hollywoodi produkciókat, de a világ más részein is képes volt teret hódítani. Kétségtelen, hogy a populáris kultúrának és a filmeknek hatalmas szerep jutott abban, hogy elősegítsék a nemzeti identitás képződését, amely leginkább a vallási rituális motívumok révén valósult meg, számos indiai tradicionális előadóművészetből merítve ihletet.²⁸

Miután Indiában a populáris mozi rendkívül széles közönségnek örvendett, így magától értetődő, hogy nemcsak az anyaországi, hanem a diaszpórákban élők számára is fontos szerepet töltek be a filmek. A diaszpórákban élő vagy *NRI* (*Non-resident Indian*) népességet Ranjan Bandyopadhyay 2008-as tanulmánya hozzávetőleg 20 millió főre teszi, akik 110 országban szétszóródva élnek, ezzel az indiai tekinthető a legnagyobb diaszporikus közösségnek.²⁹ Ennek megfelelően a filmkészítők habitusa is formálódott, így olyan produkciókat kezdtek el gyártani, amelyek nemcsak

²⁶ MUKHOPADHYAY, 2006. 279-280.o.

²⁷ PRASAD, 1998. 88-116.o.

²⁸ MUKHOPADHYAY, 2006. 280-281.o.

²⁹ BANDYOPADHYAY, 2008. 81.o.

az anyaországban élő, de az NRI közönséget is ki tudja szolgálni.³⁰ A diaszpórákban élő indiai népesség számára természetesen nagyban befolyásolta az anyaországról alkotott képet a bollywoodi mozi. Bandyopadhyay három generációt különböztet meg, akik számára eltérő jelentést hordoznak a filmek: az első, akik elhagyták Indiát, ezért nosztalgiával térnek és gondolnak vissza az országra és ezt az élményt kapják meg a bollywoodi filmek által. Az őket követő generáció számára, akik gyermekként hagyták el az országot és leginkább szüleik elbeszélései alapján alakítottak ki képet Indiáról, a filmek a „modern India” élményét nyújtják. A harmadik generáció pedig, akiknek már egyáltalán nincsen közvetlen élményük és kapcsolatuk az anyaországgal, a bollywoodi filmek által lesznek motiváltak az iránt, hogy meglátogassák Indiát.³¹ Az 1990-es években készült filmek ezáltal egyfajta mediatori funkciót is kapnak, elősegítve ezzel, hogy a nemzeti identitás kérdése már ne földrajzi lokációhoz kötődjön, hanem érzelmi szinten jelenjen meg. Ezt szintén segíti, hogy ezekben a filmekben fontos szerepet kap az „indiaiság” kérdése, amely a „morális” és „immorális” fogalmát Indiához, illetve a nyugathoz köti.³²

Szintén fontos szót ejteni azokról a szabályozásokról, amelyek biztosították és megszabták a kulturális iparágaknak keretrendszerait, hiszen bár az emberek a filmeket leginkább a szórakozás élménye miatt fogyasztják, egy film képes arra is, hogy eközben olyan tartalmakat közvetítsen, amelyek formálják a közönség véleményét vagy álláspontját. A filmek politika vagy állam általi cenzúrázását mindig azok a pártok támogatták, akik direkt vagy indirekt kapcsolatban állnak a hatalommal.³³ A bollywoodi filmekre vonatkozó szigorú cenzúráról is elmondható, hogy az 1990-es évek politikája nagyban befolyásolta, mi és hogyan kerülhet vászonra. Az e mögött álló intézmény pedig a *Central Board of Film Certification* (CBFC). A filmek központi felülvizsgálatára való igény már a brit uralom alatt körvonalazódott, azonban csak 1952-ben intézményesült. A függetlenedés után az „új India” vezetése ellenezte a pusztán szórakoztató filmeket, mert azt „ártalmas nyugati befolyásnak” tartották, mely nem méltó „ősapáik morális értékrendjéhez”.³⁴ Több forrás is megerősíti ezt az álláspontot,

³⁰ AYOB, 2017. 42.o.

³¹ BANDYOPADHYAY, 2008. 79.o.

³² AYOB, 2017. 44-48.o.

³³ PANDA, 2017. 7-8.o.

³⁴ BHOWMIK, 2003. 3149.o.

Tejaswini Ganti például így fogalmaz: „az állam a filmeket a modernizáció egy pedagógiai eszközének tekintette”,³⁵ így a cenzúra feladata hogy felülvizsgálja a filmi képeket és témákat, mert az állam álláspontja szerint „a közönség képtelen a film és a valóság közötti különbségtételre, így könnyen manipulálható”.³⁶ De a CBFC honlapján található irányelvek is ezt támasztják alá, miszerint céljuk, hogy a „film mint médium érzékenyen és felelősségteljesen viszonyuljon a társadalom értékeihez és sztenderdjeihez”, valamint kijelentik, hogy a filmek minden esetben „az általános hatás alapján kerülnek megítélésre, figyelembe véve az állam kortárs sztenderdjeit és az embereket, mivel biztosítani kell, hogy a filmek ne rontsák meg a közönség morális értékeit”.³⁷ A CBFC elsődleges szabályozó mechanizmusait tehát a társadalom védelmében alkották meg a morális pánikot okozó filmek ellen. Ezt erősítette tovább az indiai hindu jobb oldal politikája, elsősorban a BJP és a *Shiv Sena* (1966-tól – jelentése: Shiva Hadserege) égisze alatt. Mivel a CBFC az *Információs és Műsorszolgáltatási Minisztérium* (*Ministry of Information and Broadcasting*) hatáskörébe tartozott, az állam közvetlenül tudott beleszólni a működésébe és a testület tagjainak kinevezésébe, a CBFC politikája a kormány politikájával egyezett meg.³⁸ Ez pedig lehetőséget adott az államnak, hogy a filmeknek a „sebezhető közönségre tett káros hatásairól” is rendelkezessen, így a cenzúra mint szelektív eljárás a hindu nacionalista diskurzusok egyik alapelvévé vált.³⁹ Monika Mehta szerint a cenzúra a kulcspont a posztkoloniális India, a bollywoodi filmipar és az indiai átlagember között.⁴⁰ Ahogyan pedig maga a CBFC fogalmazott egy 1998-as jelentésben:

„Azért vált szükségessé a filmek cenzúrázása, mert egy film befolyásolja a gondolkodást és a cselekvést. [...] Ezért elmondható, hogy a film egyedülálló képességgel rendelkezik, hogy felkeltse az érzéseket és zavart okozzon. Ugyanannyi jó potenciállal rendelkezik, mint rosszal. Megvan a lehetősége arra, hogy az erőszakos vagy a helyes magatartást ösztönözzön vagy ápolja. Ezekkel a tulajdonságokkal, mivel olyan tömegeket

³⁵ GANTI, 2009. 97.o.

³⁶ GANTI, 2009. 99.o.

³⁷ Részletesebben kifejtve: <https://www.cbfcindia.gov.in/main/guidelines.html>

³⁸ BOSE, 2010. 62.o.

³⁹ SEN, 2005. 46.o.

⁴⁰ MEHTA, 2006. 170.o.

*és közönséget ér el, akik általában nem szelektálják, mit néznek meg [...] az előzetes korlátozások és a cenzúra nemcsak kívánatos, hanem szükségszerű is.”*⁴¹

Az 1992-1995 közötti időszakban számos olyan nézői levél érkezett az Információs és Műsorszolgáltatási Minisztériumhoz, miszerint vannak olyan hindi filmek (*Khalnayak*, Subhash Ghai, 1993; *Aankhen*, David Dhawan, 1993; *Khuddar*, Iqbal Durrani, 1994 stb.), amelyek erőszakosak és vulgárisak, ezért veszélyt jelentenek a gyermekek és fiatalok számára, amiért a filmkészítők a felelősek.⁴² Ezek a panaszok legnagyobb számban a filmekben látható daljelenetekre vonatkoztak, a bennük látható explicit szexualitásra, erőszakra és a dalszövegekre, amelyek negatívan befolyásolják a gyerekek viselkedését. A filmkészítőket olyan vádak érték, mint hogy céljuk, hogy lerombolják az indiai társadalmi és kulturális értékeket azért, hogy nagyobb bevételhez jussanak.⁴³ Mivel a CBFC-n keresztül az államnak beleszólása volt a populáris filmipar alakulásába, intézményi szinten lettek meghatározva a „rossz filmek”, amelyek vulgáris dalokat tartalmaztak, mint a fent említett *Khalnayak*; illetve a „jó filmek”, mint a *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (Aditya Chopra, 1995) vagy a *Pardes* (Subhash Ghai, 1997), tehát a nagyköltségvetésű „családi filmek”. Egyrészt cselekményük és erkölcsi mondanivalójuk miatt, másrészt pedig, mert képesek voltak meghódítani a nemzetközi piacot is, leginkább a diaszpórákban élő indiai közönség miatt, mindezért pedig jelentős állami támogatásokban és adókedvezményekben részesülhettek.⁴⁴

A CBFC munkásságával pedig szorosan összefügg a filmfinanszírozás kérdése is. Az 1980-as évek végétől és az 1990-es években a filmipar lett az indiai állam újragondolásának egyik legfőbb eszköze és 1998-tól hivatalosan megkaphatta az „ipar”-státuszt,⁴⁵ ezáltal a leggyakoribb tőkebevonási forma a banki hitelek felvétele lett (rendszerezett módon). Ez a probléma természetesen azokat a producereket nem érintette, akik nagy filmes dinasztiák tagjai, ezért már eleve mögöttük álltak olyan cégek és pénzösszegek, amelyek lehetővé tették a finanszírozást kölcsön nélkül is (ilyen például a Chopra-, a Ghai- vagy a Bharjatya-család). Mivel az ő neveik már több sikerfilmhez is köthetők, már a hírnév is elég volt a filmek

⁴¹ CBFC, 1998. 1.o.

⁴² BOSE, 2010. 69.o.

⁴³ BOSE, 2010. 70.o.

⁴⁴ MEHTA, 2005. 137-138.o.

⁴⁵ GOVIL, 2007. 88.o.

eladásához.⁴⁶ Ezen felül azonban számottevő bevételhez lehetett jutni a zenei vagy a terjesztési jogok eladásával is,⁴⁷ ezért vált kiemelkedővé az *item song* fogalma.⁴⁸ Ezt követően az indiai kormány 1999 elején engedélyezte a filmek gyártásában és terjesztésében az akár 100%-os külföldi tőkebevonást, automatikusan jóváhagyva a filmgyártó társaságok külföldi befektetéseit.⁴⁹ Mindezt párhuzamba állítva a politikai tendenciákkal megfigyelhető, hogy a filmipart érintő szabályozások és támogató engedmények akkor jelentek meg, amikor a BJP első kormányát tudta megalapítani 1998-ban, sikeres kampányidőszaka után. Talán az egyik legérdekesebb változtatás, ami ehhez az érához köthető, az a filmeket érintő adócsökkentések mértéke. Indiában az állam közel 50%-kal adóztatja meg a szórakoztatóipari ágazatok tevékenységeit, viszont, ha támogatni szeretnének bizonyos filmeket, jogukban áll csökkenteni ennek az adónak a mértékét, akár teljesen adómentessé tehetnek filmeket.⁵⁰ Ezzel a rendelkezéssel egyértelművé vált a kapcsolat a CBFC és az állam között a „jó filmek” támogatására már nemcsak kritikai, hanem pénzügyi szempontból is.

III. AZ 1990-ES ÉVEK MOZIJA

Amint az a legtöbb regionális kultúrpolitikában megfigyelhető, a politikai hatalmak Indiában is felfedezték azt a hatalmas erőt és nyomást, amelyet a populáris kultúra képviselni és (indirekt módon) közvetíteni tud az átlagember felé, így már csak a sikeres formát kellett kidolgozni, amellyel a társadalom legtöbb rétegét egyszerre tudják megszólítani. Az 1990-es években sikerült ezt a formát megtalálni olyan filmek gyártásával, amelyek a romantikus tematikát ötvözik komikus elemekkel, valamint több generáció számára ismert színészek és szakemberek bevonásával a családok minden tagját képesek voltak megnyerni maguknak. Annak köszönhetően pedig, hogy ezek a produkciók ideális táptalajt biztosítottak a nemzeti

⁴⁶ HAWALDAR, 2008. 140.o.

⁴⁷ HAWALDAR, 2008. 139.o.

⁴⁸ Az *item song* rendszerint egy olyan kiemelkedő zenés jelenet, amely látványosan eltér a filmben található többi szekvenciától: lényegesen nagyobb, profi tánccarral dolgozik, a jelmezek és a díszletek is sokkal kidolgozottabbak és gyakran olyan színész (*item boy*) vagy színésznő (*item girl*) adja elő, akinek a film cselekményében nincs más szerepe. Az *item song*ok leginkább a marketing során lényegesebb és sok esetben filmelőzetesként funkcionálnak.

⁴⁹ GOVIL, 2007. 88.o.

⁵⁰ MHATRE, 2015. 3550.o.

identitástudat elmélyítése és az ideológiaterjesztés számára, az állam és a CBFC által kontroll alatt tartott filmipar ettől kezdve ontotta magából a „jó filmeket”.

Az 1990-es években a házasságot középpontba állító filmek nagyon elburjánzottak, ugyanakkor megállapítható, hogy ezek a filmek lendítették fel újra az egyébként gyengélkedő filmipart. A filmek bemutatják a családi élet próbáit és győzelmét Indiában és a diaszpórában, ezt pedig melodramatikus elbeszéléseken és látványos dalszekvenciákon keresztül láthatjuk, amelyek a hindu házasság értékeit és rítusait ünneplik.⁵¹ Rachel Dwyer egy, a korszakról átfogó képet alkotó tanulmánya alapján az 1980-as évek óta a filmekben megjelenő szimbolikus nyelv és a rituálék a hindutva ideológia terjesztését szolgálják. A hindu nacionalizmus felemelkedése egy időre tehető a média térhódításával (szatellitek, kábeltévé elterjedése) és a kommunikáció forradalmával (mobiltelefon és internet megjelenése). Ezek jó alapot szolgáltattak arra, hogy a politikusok vagy pártok átadják üzeneteiket az embereknek, így a BJP létrehozta az úgynevezett „vallásos szappanopera” műfaját, amely nem direkt módon közvetített politikai tartalmakat, hanem a már korábban említett szimbólumrendszer által közvetítette a nacionalista és vallásos értékeket. Az 1990-es évek populáris filmjei azt mutatják be, hogyan „képzelik el” a vallást, a kultúrát és a politikát egy-egy produkcióban. A kor filmjeinek politikával való szoros kapcsolatát reprezentálja az is, hogy több filmsztár is tagja lett a parlamentnek és fordítva: politikusok helyezkedtek el egyes filmstúdiók különböző döntéshozói pozícióiban. Bombay, mint a hindu nacionalizmus központja, a legtöbb hindutva mozgalom epicentrumává vált Maharashtra államban, mint például a már korábban említett Shiv Senáé. A vezetője, Bal Theckaray, direkten még csak ritkán involválódott a filmiparba, azonban menye, Smitha, rövid úton a filmproducerek egyesületének (*Indian Motion Picture Producers' Association*) fejévé vált.⁵²

Műfajok tekintetében a korszak populáris hindi filmjei nagy többségükben az epikus melodráma-hoz vagy a romantikus vígjátékhoz hasonló formákat követtek. A történetek központjában általában az egymásnak teremtett pár áll, akik egy tradicionális úgynevezett *joint family*-ben⁵³ élve tartják ünnepségeiket, ünneplik életvitelüket és

⁵¹ GOPAL, 2011. 61-62.o.

⁵² DWYER, 2006. 273-279.o.

⁵³ A *joint family* azokra a tradicionális indiai családokra használt kifejezés, ahol a teljes nagycsalád egy házban lakik. Ez értendő generációk tekintetében „felfelé” is, tehát az apa,

mindennapjaikat. A számtalan hindu szertartás közül az esküvő az, amely az 1990-es években gyártott romantikus tematikájú populáris filmek legtöbbszörében megtalálható akár egy-egy jelenet erejéig, akár teljes filmek központi narratívaszervező elemeként. Az esküvők a moziban gyakran azonosíthatók a túlélés és gyarapodás lehetőségével azáltal, hogy „etnikai” csoportok fenntartják és gyakorolják tradicionális családi struktúrát akár a távolság ellenére is (gondolva itt a diaszpórákban élőkre). Az esküvők továbbá funkcionálhatnak a heteronormativitást biztosító társadalmi és etnikai hovatartozás jelképeként is; más szóval, megerősítik a heteroszexualitás elvét, ezzel párhuzamosan pedig teljesítik a néző kulturális tradíciók utáni vágyait a narratíván keresztül. E filmek funkciói közé sorolható továbbá, hogy performatívan és pedagógiai jelleggel oktatják a különböző rituálékat, tradíciókat és közösségi normákat. A filmek nézése közben a közönség egyfajta tanuló magatartást vesz fel, mely során Indiáról és kifejezetten a hindu kultúráról szerez tudomást. Ebben az értelemben a vizuális média, különösen a mozi jelentős szerepet tölt be a hagyományokkal, családdal és kultúrával kapcsolatos diskurzusok megalkotásában és terjesztésében.⁵⁴

A különböző hindu szertartásokat és a hindu esküvőt középpontba állító filmek nem számítanak újkeletű dolognak, kis számban mindig jelen voltak a bollywoodi filmgyártásban. Ugyanakkor az 1990-es években történt egy ugrásszerű mennyiségi növekedés⁵⁵ a hindu értékeket közvetítő filmek tekintetében, amelyhez az aktuális politikai ideológia mellett hozzájárult az is, hogy egy olyan generáció kezdett el ilyen szuperprodukciókban dolgozni, akik már korábban is rendelkeztek filmes gyökerekkel és a mai napig jelentős részét képezik az indiai filmes szakemberek világának. A filmszakmában tevékenykedő szakemberek Bollywood rendszerében egy viszonylag zárt közösségnek tekinthetők, hiszen több olyan „filmcsalád” is található, akik ezen a szakterületen belül helyezkedtek el, így kvázi családi

akár nagypapa testvérei és családjaik is együtt élnek a fiúgyermek által a családba hozott feleséggel és későbbi gyermekeikkel is.

⁵⁴ DESAI, 2004. 209.o.

⁵⁵ A Box Office India adataira támaszkodva elmondható, hogy a „váltás” 1993-1995 között ment végbe. Míg az 1993-as év tíz legsikeresebb bollywoodi filmjének hozzávetőleg a fele az, amely hindu közegben játszódik (de még nem tekinthető esküvős filmnek), 1994-re ez már tíz filmből hetet jelent, köztük első helyen a *Hum Aapke Hain Kounsa*. 1995-re viszont ez az arány megfordul és 9 olyan film kerül bele a 10 legnépszerűbb közé, amely a hindu család-tematikát helyezi középpontba, szintén első helyen a *Dilwale Dulhania Le Jayenge*vel. Forrás: <https://www.boxofficeindia.com/>

vállalkozások jöttek létre a filmiparban. Több kiemelkedő család, mint a Kapoor, az Anand, a Barjatya és a Bhatt is nemzedékeken át vettek részt a különböző produkciókban rendezőként, színészként, playback énekesként, zenei rendezőként, íróként vagy producerként.⁵⁶ A szerelmi házasság és az elrendezett házasság közti átmenetet képező „elrendezett szerelmi házasság” vászonra vitele a rendezők egy fiatal generációs csoportjához köthető, akik *Bollywood Brat Pack* néven váltak ismertté. Ebbe a csoportba tartozott Sooraj Barjatya, Aditya Chopra, Karan Johar és Dharmesh Dharshan is. Az ő kezük alól kerültek ki az 1990-es évek legnagyobb népszerűségnek örvendő filmjei, mint a *Dil to Pagal Hai* (1997), a *Pardes* (1997), a *Hum Aapke Hain Koun...!* (1994), a *Kuch Kuch Hota Hai* (1998), a *Dilwale Dulhania Le Jayenge* (1995) vagy a *Kabbie Khushie Kabbie Gham* (2001).⁵⁷ Ezek közül a filmek közül mindegyikre elmondható, hogy hatalmas kasszasikert jelentettek, amely igazolja azt, hogy tökéletesen alkalmasak arra, hogy megerősítsék a család és az észak-indiai (főleg pandzsábi) esküvők és rituálék hagyományát, ezzel is promótálva a hindu nacionalista értékrendeket.

Ezen értékek közé sorolandó továbbá az idealizált család képének és a patriarchális berendezkedésnek a reprezentációja, amely a filmekben is egyértelműen hangsúlyos szerepet kap. Hagyományosan a hindu családokban a férj/apa a döntéshozó (vagy a férj családjának idősebb tagjai), ehhez pedig szorosan kapcsolódik a gyermekek szociális nevelése is, amely egyértelműen különbséget tesz a fiú- és lánygyermekek közt. A lányok jövőbeli szerepére való felkészítés részének tekinthető, hogy gyakran ők gondoskodnak a fiatalabb családtagokról, rendszeresen segítenek a házimunkában, már egészen fiatal koruktól fogva arra nevelik őket, hogy férjhez menjenek és jó feleség váljon belőlük. A család pozitív értékeinek a reprezentációja a médiában irodalmi szinten is megfigyelhető, kiváltképp a népi irodalom magasztalja család összetartó erejét: az anya idealizálása, a fiú odaadása, a fivér-nővér szeretet mind megdicsőül, és nincs olyan áldozat, ami hiábavaló lenne a család érdekében. A televízió és a populáris mozi is ezt a képet ragadta meg, a valóságtól elrugaszkodott, minden tekintetben idealizált család ábrázolásával,⁵⁸ ennek tekintetében a nők számára pedig elkerülhetetlen, hogy félretegyék önmegvalósító vágyaikat a család érdekét szem előtt tartva. Például a *Kuch Kuch Hota Hai* című megahit főhőse, Anjali (Kajol) egy sportos, fiús lány és közömbös aziránt, hogy femininnek nézzen

⁵⁶ GOPAL, 2011. 70.o.

⁵⁷ CHAUDHURI, 2005. 158-165.o.

⁵⁸ DESAI-THAKKAR, 2001. 70-94.o.

ki vagy úgy viselkedjen. A film cselekményének folyamán tanúi vagyunk Anjali látványos metamorfózisának, barátja Rahul (Shahrukh Khan) visszaemlékezésein keresztül, miközben a felékszerezett és eljegyzési fogadásra felkészített lány képeit láthatjuk. Anne Ciecko olvasatában a film során a fiatal lázadó Anjali megszelídül, felismerve kötelességét az indiai családi és a tradíciók felé, amely bizonyítja érdemességét arra, hogy Rahul jövődöbeli felesége legyen. A zárlatban vőlegénye, Aman (Salman Khan) átadja őt Rahulnak, lezárva átalakulását mint az önfeláldozó „házi-istennő idea” beteljesülését.⁵⁹ De hasonlóként említhetnénk a *Dilwale Dulhania Le Jayenge* főhősnőjét Simrant (Kajol), aki apja kedvéért elfogadja, hogy férjhez menjen egy általa sosem látott férfihoz Indiában, mert azt a két családfő már születésükkor eldöntötte. Vagy akár a *Hum Dil De Chuke Sanam* (Sanjay-Leela Bhansali, 1999) Nandiniját (Aishwarya Rai), aki szerelme kényszerű távozása után engedelmeskedve apja akarátának, hozzámegy egy minden szempontból „hozzáillő” férfihoz. Ezeken a filmekben keresztül (és még ezen felül számos példán át) jól szemléltethető, hogy a korszakban milyen elképzelések alapján jelenítették meg az ideális család képét a vásznon, ezzel is erősítve a fiatalokban és a diaszpórákban élőkben a „helyes” értékrendet és a tradíciók iránti tiszteletet.

KONKLÚZIÓ

A kutatásaim során nyilvánvalóvá vált számomra, hogy az államnak és az erősödő hindu nacionalista mozgalmaknak igenis volt beleszólása a filmipar alakításába. Az mindenképpen elmondható, hogy egy olyan társadalmi környezetben, amely az 1980-as évek végétől uralkodott el Indián, nem volt nehéz vállalkozás a közönség befolyásolása. Ezalatt leginkább a vallási különbségekből adódó megmozdulásokat és akár a korábban példaként említett Babri mecset lerombolásáig fajuló érdeklentéteket értem. Mindezen események és a politikai pártok szerepvállalása is közösségformáló erőként tudott hatni, elsősorban vallási szempontokból. Ennek fényében még inkább világossá válik az Indiára jól illő pszeudo-szekularitás fogalma, amely pedig elvezet a vallási alapú nacionalizmus térnyeréséhez és befolyásának növekedéséhez. Gyakorlatilag a BJP megtalálta a rést a kétségek közt tengődő társadalom pajzsán és a maga javára fordította azt, véleményvezérként megnyerve magának a

⁵⁹ CIECKO, 2001. 123.o.

közönséget, amely elvezetett a populáris kultúra kommunikációs csatornaként való használatához. Az pedig, hogy mind a cenzortestület munkájában, mind a filmfinanszírozásban politikai szereplők vettek részt tovább segítette az ideológiai nézetek terjesztését a filmek által.

A másik törekvése a dolgozatnak az volt, hogy magukat a filmeket mint véleményformáló eszközöket vizsgáljam meg. Az egyértelműen kijelenthető, hogy létezik egy olyan műfaj, amely a szórakoztatás és az ideológiaterjesztés elegyét valósítja meg. „Klausztrófób, homogenizált, monokulturális”⁶⁰ Ezekkel a szavakkal írta le Rustom Bharucha az 1990-es évek filmjeit. Úgy gondolom, hogy annak ellenére, hogy bár ez egy igen negatív képet fest a korszak legnépszerűbb bollywoodi alkotásairól, sok szempontból igaz is. A filmek valóban „klausztrófób” élményt nyújthatnak, hiszen egy zárt, szűk közösség egymással eltöltött napjait követhetjük végig a történetek során. Kifejezetten a házasság intézménye az, ahol ez a leghangsúlyosabban megjelenik, mivel a kor ideológiájának megfelelően a házasság jelenti a tradíció és a kultúra továbbörökítését, az értékek tovább élését indiai családok generációin át. „Homogenizáltak” a filmek abban az értelemben, hogy a történetek valóban rendkívül hasonlítanak egymásra: két fiatal egymásba szeret, nem lehetnek egymáséi a családjaik miatt, de odaadásuk és önfeláldozásuk bizonyításával a film végére mégis egybe kelhetnek szerelmükkel. Ez az egyik legnagyobb fogása az esküvős filmeknek, hiszen míg a fiatalabb generációval azt hiteti el, hogy valójában van joguk dönten. Szintén egységes a filmek tárgyi világa, a helyszínek használata és a karakterek szociális státusza is: tehetős, felső-középosztálybeli, hindu családok esküvői szertartásait láthatjuk Észak-Indiában. Ez pedig már részben érinti a „monokulturalitás” kérdését is: az 1990-es évekre kiforrott hindu nacionalista mozgalmak által definiált „indiaiság” egyenlő a hindu vallással, amely a filmekben keresztül is artikulálódik. A filmekben a központi szereplők és családok minden esetben hinduk, más vallású karakterek (ha vannak) marginális szerepet kapnak, rendkívül sztereotíp ábrázolásmódban.

Ezek a kulcsszavak mellett, hogy a populáris filmipar legsikeresebb alkotásait jellemzik, tökéletesen leírják a korszak politikájának törekvéseit, egy klausztrófób, homogenizált és monokulturális India létrehozására.

⁶⁰ BHARUCHA, 1995. 804.o.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- AYOB, ASMA – KAURIS, MARISA (2017): Bollywood Cinema: A Transnational/Cultural Role, *Journal of Literary Studies*, Vol.33. No.2.
- BANERJEE, SIKATA (1998) Political Secularization and the Future of Secular Democracy in India: The Case of Maharashtra, *Asian Survey* Vol.38. No.10.
- BASU, MANISHA (2017): *The Rhetoric of Hindu India: Language and Urban Nationalism*, Cambridge University Press.
- BHATT, CHETAN (2001): *Hindu Nationalism: Origins, Ideologies and Modern Myths*, Oxford, Berg.
- BHOWMIK, SOMESWAR (2003): From Coercion to Power Relations: Film Censorship in Post-Colonial India, *Economic and Political Weekly*, Vol.38. No.30.
- BILIMORIA, PURUSHOTTAMA (2006): The pseudo-secularization of Hindutva and its campaign for uniform civil codes, *Nidan: Journal of the Department of Hindu Studies*, Vol.18.
- BOSE, NANDANA (2009): The Hindu Right and the Politics of Censorship: Three Case Studies of the Policing Hindi Cinema, 1992-2002, *Velvet Light Trap*, Vol.63.
- BOSE, NANDANA (2010): The Central Board of Film Certification Correspondence Files (1992-2002): A Discursive Rhetoric of Moral Panic, „Public” Protest, and Political Pressure, *Cinema Journal*, Vol.49. No.3. Elérhető: <https://www.jstor.org/stable/40800734> (Letöltve: 2019.09.10.)
- CENTRAL BOARD OF FILM CERTIFICATION (1998): *Annual Report of 1998*. Ministry of Information & Broadcasting, Government of India.
- CHAUDHURI, SHOHINI (2006): *Contemporary World Cinema: Europe, the Middle East, East Asia and South Asia*. Edinburgh University Press.
- CHAUDHURI, SHOHINI (2006): *Contemporary World Cinema: Europe, the Middle East, East Asia and South Asia*, Edinburgh University Press.
- CHOUDHURY, ABHISHEK (2008): Branding, Marketing and Filme Et Al... In Anuradha Malshe szerk.: *Business of Bollywood: The Changing Dimensions*. Hyderabad: The Icfai University Press.
- CHOWDHURY, SAYANDEB (2019): Bollywood's Propaganda Wheels Have Been Set in Motion. *Economic and Political Weekly*. Vol.54. No.21. Elérhető: <https://www.epw.in/engage/article/bollywoods-propaganda-wheels-have-been-set->

[motion?fbclid=IwAR2y9Xh4hKHfmHnVoUDIgLnNBt36O2l_9U1qqBLrx0CdX1xM_t2052lsNCo#.XOqt-TOEzus.facebook](https://www.facebook.com/UDIgLnNBt36O2l_9U1qqBLrx0CdX1xM_t2052lsNCo#.XOqt-TOEzus) (Letöltve: 2019.10.10.)

- CIECKO, ANNE (2001): Superhit Hunk Heroes for Sale: Globalization and Bollywood's Gender Politics, *Asian Journal of Communication*, Vol.11. No.2.
- DESAI, JIGNA (2004): *Beyond Bollywood: The Cultural Politics of South Asian Diasporic Films*, New York, Routledge.
- DESAI, NEERA – THAKKAR, USHA (2001): *Women in Indian Society*, Delhi, National Book Trust.
- DUA, HANS R. (1993): The National Language and the Ex-Colonial Language as Rivals: The Case of India, *International Political Science Review*, Vol.14. No.3.
- DUTTA, PRABHASH K. (2019): Hindi as our national language: Myth and reality, *India Today*, Elérhető: <https://www.indiatoday.in/news-analysis/story/hindi-as-our-national-language-myth-and-reality-1541426-2019-06-03>
- DWYER RACHEL (2006): *The Saffron Screen? Hindu Nationalism and the Hindi Film*. In Birgit Meyer – Annelies Moors szerk.: *Religion, Media and the Public Sphere*. Bloomington, Indiana University Press.
- DWYER, RACHEL (2006): *Filming the Gods. Religion and Indian cinema*. New York, Routledge.
- GANTI, TEJASWINI (2009): *The Limits of Decency and the Decency Limits: Censorship and the Bombay Film Industry*. In Raminder Kaur – Villiam Mazzarella szerk.: *Censorship in South Asia: Cultural Regulation from Sedition to Seduction*. Bloomington, Indiana University Press
- GOPAL, SANGITA (2011): *Conjugations: Marriage and Form in New Bollywood Cinema*, The University of Chicago Press.
- GOPAL, SANGITA (2011): *Conjugations: Marriage and Form in New Bollywood Cinema*, The University of Chicago Press.
- GOVIL, NITIN (2007): *Bollywood and the Frictions of Global Mobility*. In Daya Kishan Thussu szerk.: *Media on the Move: Global Flow and Contra-Flow*. London, New York, Routledge.
- HAWALDAR, APARNA (2008): *Organised Financing in Bollywood*. In Anuradha Malshe szerk.: *Business of Bollywood: The Changing Dimensions*. Hyderabad, The Icfai University Press.
- JAFFRELOT, CHRISTOPHE (2007): *Hindu Nationalism: A Reader*, Princeton: Princeton University Press.

- KALAS GYÖRGYI – THÜRINGER BARBARA (2014): Lazulnak az erkölcsök Bollywoodban, Elérhető: https://index.hu/kultur/cinematrix/2014/02/08/lazulnak_az_erkolcsok_bollywoodban/
- MEHTA, MONIKA (2005): Globalizing Bombay Cinema: Reproducing the Indian State and Family. *Cultural Dynamics*, Vol.17. No.2.
- MEHTA, MONIKA (2006): What Is Behind Film Censorship? The Khalnayak Debates. In Brinda Bose szerk.: *Gender & Censorship*. New Delhi, Women Unlimited.
- MHATRE, SURESH – NARAIN UMA (2015): Bollywood: Entertainment as apiate of the masses. *Procedia Manufacturing*, Vol.3.
- MUKHOPADHYAY, BHASKAR (2006): Cutural Studies and Politics in India Today, Theory, Culture & Society, Vol.23. No.7-8.
- PANDA, ADITYA KUMAR (2017): Case Study: Film Censorship in India, *Scholedge International Journal of Business Policy & Governance*, Vol.4. No.2.
- PRASAD, M. MADHAVA (1998): *Ideology of Hindi Film: A Historical Construction*. Delhi, Oxford University Press.
- REED, STEVEN R. (2007): Analyzing Secularization and Religiosity in Asia, *Japanese Journal of Political Science*, Vol.8. No.3.
- SAVARKAR, VINAYAK DAMODAR (1989): *Hindutva*, Bombay, Veer Savarkar Prakashan.
- SEN, AMARTYA (2005): *The Argumentative Indian: Writings on Indian History, Culture and Identity*. London, Allen Lane.
- SRINIVAS, LAKSHMI (2002): The active audience: spectatorship, social relations and the experience of cinema in India, *Media, Culture & Society*, Vol.24.
- UPADHAYA, PRAKASH CHANDRA (1992): The Politics of Indian Secularism, *Modern Asian Studies*, Vol.26. No.4.
- VARSHNEY, ASHUTOSH (1993): Contested Meanings: India's National Identity, Hindu Nationalism, and the Politics of Anxiety, *Daedalus*, Vol.122. No.3. Elérhető: https://www.jstor.org/stable/20027190?seq=1#metadata_info_tab_contents (Letöltve: 2019.09.10.)